

УДК 7. 011. 2

## СОЦІАЛЬНІ УМОВИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СРСР

Леонід БАБЕНКО (Кіровоград)

*Постановка проблеми.* Для сучасного розвитку й розбудови незалежної вільної Української держави велике значення має процес українського культуротворення, який проявлявся в формах засвоєння національних народних традицій, культури та виявлення їх в науці, мистецтві, політиці. Національність, за словами М. Драгоманова, це тільки ґрунт, форма та спосіб, що повинен служити ділу – політичному, соціальному й культурному поступу людини й громади [2, с. 558]. Тому проблема значення, розвитку та впливу національної української культури на організацію суспільного життя Української держави є однією з актуальніших.

*Мета статті.* Розглянути соціальні умови розвитку України, які забезпечують засвоєння національної й загальнолюдської культури та втілення її у формах організації суспільного життя.

*Виклад основного матеріалу.* Формальність незалежності України від імперської більшовицької Росії ясно висвітлюється у подіях голодомору 1921–1923 років, який виник внаслідок більшовицької політики реквізиції продовольства у селян та громадянської війни. При цьому голод в Україні приховувався, що викликало подив Американської адміністрації допомоги голодуючим. Під час російсько-більшовицького голодомору в Україні загинуло до 2 млн. осіб [1, с. 17–18].

Більшовицька влада ставила завдання ідеологічного перевиховання трудящих у дусі марксизму, знищення старих національних (буржуазних) культур і створення нової пролетарської (потім соціалістичної) культури, що супроводжувалося диктатурою і терором. Таким чином, нова культура творилася національною за формою, соціалістичною за змістом, ідеологічною основою якої був марксизм, тобто матеріалізм у світогляді, диктатура в політиці і колективізм в етиці, під компартійним керівництвом і цензурою культурного процесу.

Головна мета такої культури – це утримання й поширення влади компартії над народом, а так як культура скупчує, зближує, об'єднує людей, то при зміні статусу імперії (царської на СРСР), яка сповідувала ідею безрелігійного марксистського колективу, вона була протиставлена церковній, що виконувала аналогічні функції в царській імперській

період. У кінцевому варіанті соціалістична культура повинна була витворити суспільний людський колективний моноліт, ворожий до всіх інших культур, народів, на який компартія повинна опиратися в своїх планах імперіалістичних завоювань – комунізм на всій планеті (підкорення своїй владі всіх народів) [10, с. 408–421].

Ця акультурна й аморальна, насильницька компартійна філософія завойовника не могла витіснити й зайняти місце вікової культури українського народу, яка в останні роки визвольних змагань набула сили державно-національної культури. Тому, в нових умовах проходив процес, подібний до процесу в давній період насильницького нав'язування християнської культури та пристосування її до образу життя, традицій і злиття з культурою нашого народу, з тією різницею, що відбувається вже не пристосування, а розбудова національно-державної, але не соціально-пролетарської культури. Тому й до останніх годин свого існування радянська імперія так і не змогла зупинити цей процес визрівання і розвитку української національної культури, охрещений Москвою як “український буржуазний націоналізм”, який в кінці кінців призвів до одноголосного вибору народом України шляху незалежного, вільного життя на референдумі 1991 р.

Процес українського культуротворення проявлявся в майже невидимих формах засвоєння національних народних традицій, культури і виявлення їх в науці, мистецтві, політиці українзації, всеукраїнськості – соборності культурної творчості та відкритій боротьбі проти комуністичної ідеології.

Так, прагнення зберегти досягнення українського національного мистецтва та намагання надати йому новий стиль пролетарської культури пов'язане з організацією Пролеткульту (пролетарська культура). Пролетарсько-культурні організації виникли ще в 1918 році, а з встановленням більшовицької влади в Україні перебували в складі Народного Комісаріату Освіти, потім під керівництвом профспілок. Пролеткульти стали всеукраїнською організацією, привернувши до себе чимало визначних діячів, зокрема, письменників В. Блакитного та І. Кулика, які ввійшли до складу Всеукраїнської ради Пролеткульту. Тяга до знань і культури привернули велику кількість

людей в Пролеткульти, були створені численні літературні, театральні, музичні, художні студії. Творчі пошуки на основі збереження досягнень національного українського мистецтва і намагання надати йому новий стиль пролетарської культури, в цілому, продовжували процес національного розвитку. Тому така діяльність Пролеткульту не могла бути прийнятною і зазнала більшовицької критики. Тези про художню політику [11], розроблені відділом пропаганди та агітації ЦК КП(б)У й Головополітосвітою УРСР, давали настанови про критичне засвоєння культурної спадщини минулого як підвалин для створення соціалістичної культури, про мистецтво як засіб комуністичного виховання мас, про подальше зміцнення партійного керівництва літературою і мистецтвом, визначали завдання українських художників за нових історичних умов – переборювання буржуазно-націоналістичних впливів і вироблення єдиного для радянського мистецтва творчого методу відображення радянської дійсності. Таким чином велась ідеологічна централізована боротьба владної партії за панівне положення в мистецтві і переведення його собі на службу, як засобу пропаганди й агітації, виховання народних мас в необхідному руслі. Так спрацьовував ленінський план монументальної пропаганди – вчення про партійність і народність мистецтва. Відтак проводилася партійно-ідеологічна державницька політика в сфері створення нового радянського мистецтва в ідеологічній боротьбі з різними творчими об'єднаннями.

У 1922 р. в Одесі з ініціативи митців Товариства південноросійських художників, що активно займалися передвижництвом кінця XIX століття, утворилося Товариство художників ім. К. Костанді, які ставили завдання поширення серед населення знань у галузі образотворчих мистецтв, популяризації їх, а також вивчення і пошук нових шляхів розвитку образотворчих мистецтв [5, с. 3–8]. Таким чином, продовжуючи просвітні традиції передвижництва, вони здійснювали спроби пристосувати набуті традиції українського мистецтва до нових реалій життя, тим самим підтримували природний спадкоємно-поступальний еволюційний процес розвитку національного мистецтва. Однак історико-революційна радянська тематика виявилася для них дуже складною, що викликало досить різку, упереджену критику і призвело до їхньої самоліквідації в 1929 році [4, с. 16]. І це зрозуміло, тому що їхня діяльність була спрямована на подальший розвиток кращих традицій зародженого українського мистецтва і опуститися на рівень ідейно-пропагандистської роботи морально-психологічно, дійсно, було дуже важко.

Найчисленнішою була Асоціація революційного мистецтва України (АРМУ) яка

була заснована в 1925 році й мала свої філії в Києві, Харкові, Одесі, Донбасі та інших містах України. До неї увійшли такі художники, як М. Бойчук та його талановиті учні-послідовники – І. Падалка, В. Седляр, О. Павленко, О. Мизіна та інші, а також А. Таран, О. Богомазов, М. Бурачек, В. Касіян, М. Глушенко та багато інших. Панівне місце в асоціації зайняли художники-монументалісти школи М. Бойчука, творчість яких вписувалася в ленінський план монументальної пропаганди, певний час відповідала вимогам возвеличення переможного пролетаріату й здобула визнання в Україні та далеко за її межами. Однак вони черпали натхнення для своєї творчої діяльності з пам'яток середньовіччя – давньоукраїнського іконопису, першоджерел української національної форми, україно-візантійських фресок і мозаїк, тому радянські критики незабаром побачили в бойчуківців національно-буржуазні ухили, які, з їхнього погляду, виражалися в гострому конфлікті між архаїчною формою й сучасним, радянським змістом. Розпочалася боротьба з “бойчукізмом”, яка закінчилася їхнім розгромом і приходом на зміну ілюстраторів, що наслідували старих передвижників.

Заснована в 1923 році асоціація художників Червоної України (АХЧУ) з філіями в багатьох містах України плекала реалістичне мистецтво в новому революційному стилі, пристосовуючи виробничу масову роботу до обслуговування політосвітніх завдань Радянської влади. Членами АХЧУ були І. Їжакевич, Ф. Кричевський, Г. Світлицький, К. Трохименко, Л. Блох та інші митці, які вбачали своє завдання у вивченні, спостереженні й фіксації сучасного реального життя робітничо-селянських мас, комуністичного побуту [4, с. 16].

У 1927 році А. Петрицький, Л. Крамаренко і його учні – І. Жданко, Ю. Садиленко, І. Штільман та інші утворили Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ), які пропагували модерн в живописі, намагались на основі формальних досягнень сучасної культури мистецтва виявити нові ритми революційної доби. Однак вони також зазнали партійно-ідеологічної критики, так як опиралися на західноєвропейське мистецтво, що принижувало творчість художників, вірних реалістичним традиціям минулого [4, с. 18].

Протягом 1928–1931 років оформилося Об'єднання мистецької молоді України (ОММУ), переважно зі студентської молоді, членами якого були С. Григор'єв, О. Пашенко, Г. Пивоваров, В. Мухін та інші, які, в цілому, обстоювали реалістичні позиції, але в їхній творчості позначились, з компартійної точки

зору, вульгарно-соціологічні перекручення, рецидиви пролеткультівських тенденцій [4, с. 19].

У 1928 році було засноване Товариство сучасних архітекторів України (ТСАУ), яке відображало різноманітні творчі пошуки – від творення сучасної національної архітектури на основі використання прийомів і форм українського бароко до засвоєння принципів конструктивізму.

На той час в Київському художньому інституті – осередку українського образотворчого мистецтва, заснованого в 1918 році за ініціативи Центральної Ради УНР, були також представлені різні мистецькі напрямки і течії зі своїми науковими й творчими пошуками. Компартійна ідеологія надавала цим мистецьким напрямкам і творчим пошукам класового політичного характеру, оцінюючи мистецтво з партійних позицій класової боротьби, а тому прийнято було вважати, що йде боротьба мистецьких течій і напрямків, в якій кристалізується вірна, прогресивна, нова пролетарська культура. У ряді постанов – рішення XIII з'їзду РКП(б) в травні 1924 року, резолюції ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 року та постанова Політбюро ЦК КП(б)У від 15 травня 1927 року – партія закликала митців бути особливо пильними до бодай найменших впливів чужої ідеології, зокрема, українського буржуазного націоналізму [4, с. 20]. В 1930 році Київський художній інститут був реорганізований в інститут пролетарської мистецької культури.

За постановою ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року “Про перебудову літературно-художніх організацій” усі мистецькі творчі об'єднання були ліквідовані й була впроваджена єдина Спілка радянських художників України з централізованим Московським керівництвом і основним художнім методом – соціалістичним реалізмом. У процесі таких реорганізацій компартійна влада насаджувала свої ідеологічні засади, ставлячи в залежність як творче мистецьке життя, так і фізичне життя самих митців, від панівної владної ідеологічної політики, безапеляційно непримиренної до інакомислення.

Організаційна реінституціалізація всіх творчо-мистецьких угруповань, їхніх органів у централізовану Спілку давала змогу проводити в культурно-мистецькому житті ідеологічну уніфікацію творчості, впроваджуючи метод “соціалістичного реалізму”. Всьому, що не вписувалося в ці рамки, надавався ярлик “буржуазності”, так як національно-культурні претензії “зручніше” лімітувати класово-психологічними кваліфікаціями. Репресивні ж дії до творчої української інтелігенції (в 20–30-х

роках було засуджено сотні діячів культури в повному розквіті творчих сил) вивели культурне життя з простору вільного духотворення на второвану колію культивування новітніх офіційних ідеологем, новітнього міфотворення. Духовне споглядання ідеалів заступилося зведенням ідолів – наочних репрезентів могутності й торжества пролетарських ідей, які, по суті, вже пролетарськими й не були.

Визначним у мистецтві став фактор рецептивної естетики, а так як розмір об'єкта найбільше вражає людину, то впроваджувалася гігантоманія в усіх її проявах – в скульптурі, архітектурі, будівництві, демонстраціях тощо. Гіпертрофія життєподібних “реалій” у творах соціалістичного реалізму перебільшеними подробицями формувала аспекти “соціалістичні” – ідеологічні, тенденційно-пропагандистські.

У 30–40 роках культивування ідеї постійної зовнішньої загрози призвело до дихотомії політичної свідомості, коли зовнішній світ постає джерелом постійної апозиції, а цензурування всього “не радянського, не соціалістичного” витісняло з аналітико-мислительного процесу компаративно-критичні ресурси, життєво необхідні для самооцінки, розвитку культури й суспільства в цілому.

Так, у 1929 році була викрита Спілка Визволення України (СВУ) та підпорядкована їй Спілка Української Молоді (СУМ), процес над якими призвів до широких репресій і потряс не тільки Україну, а й увесь світ. Серед 45 обвинувачених були кращі представники української еліти – академіки, професори, інженери, лікарі, письменники, студенти, які звинувачувалися у підпільній націоналістичній, антикомуністичній пропаганді через письменство, видавництво, актуалізацію європейської та світової літератури та інше [9]. При цьому варто зазначити, що в Енциклопедії Українознавства стверджується, що СВУ взагалі не існувало, а процес був провокаційною вигадкою, потрібною для розгрому діячів національно-культурного відродження. Істина до сих пір так і не встановлена. Ясно одне – усі передові прогресивні прояви української культури вороже сприймалися російсько-більшовицькою владою й безжалісно знищувалося.

Слід зазначити, що міф тоталітаризму був міфом ідеологічним, а не культурним, культова природа якого типологічно споріднює уособлюючи його персоніфікацію, возвеличення якої над просторами імперії здійснювалося штучно, а не виростало з менталітету народної культури, і залежало від фізичної міцності цієї “персони”, ресурси якої в 1953 році вичерпалися, що відобразилося в культурному просторі. На цей час Україна стала об'єднаною

геополітично, а тому відбувається самоусвідомлення свого єдиного етнокультурного простору: започатковується створення Української Радянської Енциклопедії; за ініціативою П. Тронька розгортається робота над 26-ти томною “Історією міст і сіл”; реалізується видання 6-ти томної “Історії українського мистецтва” та інше. Все це сколихнуло й піднесло в суспільній свідомості значимість поняття “малої батьківщини”, пробудило придавлене відчуття національної свідомості [7, с. 349–252].

Як констатує М. Шлемкевич, у цей період соціокультурне середовище породжує людину певного типу – “шевченківську людину”, яку опановує бачення свого світу з вільним і справедливим укладом, а осередком її світогляду стає мистецтво [13, с. 23].

Українська культура в XX столітті самоздійснювалася під пріоритетним впливом політики, коли суспільно-політичні внутрішні й зовнішні чинники задавали життю народу, його культуротворенню аритмію. Динаміка суспільно-психологічного процесу швидких і радикальних змін, умов суспільно-політичного екстремуму позначилася на історичній поведінці культури як системи, виробивши в ній високу готовність до творчо-психологічної перебудови, до самоздійснення через механізм постійної психологічної підтримки романтико-героїчної естетики й поезики. Матеріалу ж для культивування героїко-романтичної естетики XX століття було достатньо. Політична практика постійно вживлювала в суспільну свідомість ідеологеми зовнішньої загрози, посилення класової боротьби, форсування темпів прискореного розвитку народногосподарського потенціалу, тим самим поширювала й актуалізувала психологію мобілізованого стану соціуму. Так, фронт воєнний змінювався фронтом трудовим, мобілізація батальна – мобілізацією на героїчну працю, класовий двобій – боротьбою з внутрішнім і зовнішнім ворогом. Внаслідок цього “радянська людина” постійно жила в неприродно збудженому стані. Суб’єктивно-ідеологічний фактор політики знижував значимість умов природно-еволюційного розвитку, значимість загальнолюдських цінностей у спектрі ціннісних уявлень людини, а механізм ідеологічного впливу на духовно-мистецьке виробництво (класовість і партійність) позбавляв мистецтво культурного прогресу, умовою якого є беззастережне історико-психологічне пізнання людини свого часу [7, с. 260–262]. Як відзначав М. Хвильовий, щоб творити мистецтво, треба відчувати свою епоху, знати, на що вона хворіє [12, с. 417]. А тому справжнє мистецтво природно прагнуло до вільного, незалежного аналітико-психологічного аналізу й відтворення

навколишнього в внутрішніх і зовнішніх формах прояву. Це, звичайно, йшло врозріз з імперською компартійною ідеологією, яка до останнього свого часу панувала в СРСР вдавалася до виробленої десятками років тактики революційної боротьби – цензури, заборон, репресій тощо.

У таких складних політико-ідеологічних, соціально-історичних умовах виживав український народ, творив свою національну культуру і мистецтво, які, в свою чергу, складали ту основу, ґрунт, на якому визрівала народна свідомість, прагнення народу здобути свою національну державну незалежність.

Сучасний історичний етап формування модерної української нації – це складний процес. Хоча за роки Російського і Радянсько-російського імперського поневолення, національно-шовіністичної політики Москви й була русифікація, що означало російську асиміляцію й декультурацію, однак було б помилково думати, що в даному процесі не було й зворотного впливу – української культури на росіян, що емігрували в Україну. В місцях їх проживання російська мова зазнавала місцевого впливу і набувала українського звучання, лексичних зворотів і місцевих акцентів. Національні меншини сприймали деякі місцеві цінності й позиції і, ідентифікуючи себе з українською територією, стали інтегрованими у місцеве політичне, культурне й економічне життя. Тому росіян, що проживають в Україні, не можна ототожнювати з росіянами Росії, і цілком очевидна схильність українців і росіян України до компромісів, а не до конфронтації між собою. Питання ж мови для них має не стільки національний, скільки символічний, психологічний характер, так як раніше саме російська мова, а не українська, визначала соціальний статус людини. Це надумана проблема, а не реальність, і впливає вона зі страху перед проведенням “українізації” згори. Але в суспільстві, де змінилися орієнтири, і держава вже не стоїть над суспільством, а сама є породженням суспільства й покликана служити йому, мова є засобом спілкування та культурною цінністю, а не рівнем соціального статусу, як в тоталітарних імперських державах – Російській і Радянській.

Ще в 1861 році Микола Костомаров [6] стверджував, що відмінності між Україною і Росією мають не етно-мовний, а історично-політичний характер. А Михайло Драгоманов пізніше, у 1883 році, пояснював цю відмінність зв’язком суспільного й культурного розвитку України з Західною Європою до XVIII ст. [3, с. 70]. До аналогічних висновків прийшли В’ячеслав Липинський [8], Роман Шпорлюк [14] та інші.

*Висновки.* Виходячи з того, що і демократія, і націоналізм, як теорія та політичний рух,



виступають за надання національній спільності політичних прав, базуються на принципі, що народ є джерелом політичного суверенітету і тому всі соціальні верстви мають рівні політичні права, служать розвитку демократії та її модерних інститутів сучасного суспільства, можна стверджувати, що у незалежній Українській державі йде історичний процес модернізації української нації. На сьогодні він ґрунтується на певному компромісі між різними регіонами (Західному, Центральному, Східному, Північному та Кримському) та мовно-етнічними групами, але все ж таки, на базі культурної спадщини сучасної української ідентичності, формує спосіб мислення, устремління, побут модерної спільності – українського народу.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Голод 1921–1923 років в Україні: Збірник документів і матеріалів / Упор. О. М. Мовчан та ін. – К.: Наукова думка, 1993. – 240 с.
2. Драгоманов М. П. Вибране / М. П. Драгоманов. – К.: Либідь, 1991. – 688 с.
3. Драгоманов М. Вибрані твори: Збірка політичних творів з примітками. Т. I / Під ред. П. Богацького / М. Драгоманов. – Прага; Нью-Йорк, 1937.
4. Історія українського мистецтва: В 6 томах / Гол. ред. М. П. Бажан. Т. 5. – К.: Головна редакція УРЕ, 1967. – 479 с.
5. Каталог ювілейної виставки “10 років Жовтня”. – К., 1928.
6. Костомаров Н. И. Две русские народности / Н. И. Костомаров. – К.-Х.: Мейдан, 1991. – 72 с.
7. Культура українського народу: навчальний посібник / В. М. Русанівський, Г. Д. Вервес, М. В. Гончаренко та ін. – К.: Либідь, 1994. – 272 с.
8. Липинський В. Листи до братів-хліборобів. Про ідею і організацію українського монархізму. 2-е вид. / В. Липинський. – Нью-Йорк, 1954. – С. XXV (Репринтне видання 1926 р.)
9. Плющ В. Боротьба за українську державу під советською владою: Підпільні українські організації в Україні у 1920–1941 роках, розгром української еліти й українського селянства / В. Плющ. – Лондон: Укр. вид. спілка, 1973. – 125 с.
10. Семчишин М. Тисяча років української культури: Історичний огляд культурного процесу / М. Семчишин. – К.: АТ “Друга рука”: МП “Фенікс”, 1993. – 550 с.
11. Тези про художню політику // Комуніст. – Х., 1921. – 1 вересня. – №194.
12. Хвильовий М. Твори: У 2 т. Т. I / Хвильовий М. – К.: Дніпро, 1990. – 654 с.
13. Шлемкевич М. Загублена українська людина / М. Шлемкевич. – К.: МП “Фенікс”, 1992. – 158 с.
14. Шпорлюк Р. Україна і Росія / Р. Шпорлюк // Віднова. – 1987. – Вип. 6/7.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Бабенко Леонід Вікторович** – кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри хореографічних дисциплін, образотворчого мистецтва та дизайну Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* розвиток національної культури і мистецтва та художньо-педагогічна підготовка майбутніх учителів образотворчого мистецтва.